Sob a sombra do castelo

Under the Shadow of the Castle

Bajo la sombra del castillo

João Paulo Alvaro Racy
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

RESUMO

O trabalho a seguir busca investigar efeitos da violência em diferentes políticas públicas de urbanismo sobre a configuração geográfica, social e política da cidade do Rio de Janeiro, ao longo de sua história, para então tratar das imbricadas relações entre sintomas de tais reformas urbanísticas e o processo de criação artística. Para isso, irei articular questões pertinentes à temática da habitação na cidade, com foco nas problemáticas inerentes às lógicas gentrificadoras que nela alicerça o binômio centro-periferia. Além do conteúdo teórico, a apresentação contará com uma seleção de trabalhos realizados por mim, que irei, a partir do arcabouço teórico, relacionar com a temática apresentada. Entre os assuntos a serem abordados estão a influência do conceito neoliberal de *planejamento estratégico urbano* sobre a construção da paisagem urbana da cidade, além da análise dos conceitos de *gentrificação e real traumático* como elementos poéticos para relacionar o fazer artístico com a produção teórica.

Palavras-chave: gentrificação, metrópole, território, ruína

Trabalho submetido: 10/7/2024
Aprovado: 13/10/2024

ABSTRACT

The following work seeks to investigate the effects of violence in different urban public policies concerning the geographic, social and political configuration of Rio de Janeiro, in its history, in order to deal with the implied relations between the symptoms of such urban reforms and the artistic creative process. I will articulate the questions concerning the thematic of habitation in the city, with a focus on the problems innate to the "gentrifying" logic in which is grounded the binomial center-periphery. Besides the theoretical content, the presentation will have a selection of works done by me, which I will relate, based on the theoretical framework, to the thematic presented. Among the subjects to be addressed are the influence of the neoliberal concept of strategic urban planning on the construction of the city's urban landscape, in addition to the analysis of the concepts of gentrification and traumatic reality as poetic elements to relate artistic production with theoretical production

Keywords: gentrification, metropolis, territory, ruin

RESUMEN

El siguiente trabajo busca investigar los efectos de la violencia en diferentes políticas públicas de planificación urbana sobre la configuración geográfica, social y política de la ciudad de Río de Janeiro, a lo largo de su historia, para luego abordar las relaciones entrelazadas entre los síntomas de tales reformas urbanas y el proceso de creación artística. Para ello, articularé cuestiones pertinentes al tema de la vivienda en la ciudad, centrándome en los problemas inherentes a las lógicas gentrificadoras que subyacen al binomio centro-periferia. Además del contenido teórico, la presentación contará con una selección de trabajos realizados por mí, los cuales a partir del marco teórico relacionaré con el tema presentado. Entre los temas a abordar se encuentran la influencia del concepto neoliberal de planificación urbana estratégica en la construcción del paisaje urbano de la ciudad, además del análisis de los conceptos de gentrificación y realidad traumática como elementos poéticos para relacionar la producción artística con la producción teórica.

Palabras clave: gentrificación, metrópoli, territorio, ruina

João Paulo Alvaro Racy é artista-pesquisador, doutorando e mestre em Arte e Cultura Contemporânea pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
https://orcid.org/0000-0002-8294-6902 | joaopauloracy@gmail.com

Em meados dos anos 1960, o artista Robert Smithson iniciou uma série de relatos sobre deslocamentos realizados por ele em regiões periféricas a grandes centros urbanos, para elaborar analogias entre o mundo físico e a linguagem. Smithson desenvolve o conceito de paisagem-linguagem ao estabelecer novas relações com a paisagem árida de uma realidade distópica produzida por cenários pós-industriais. Nessas narrativas, o artista utiliza o tempo e a memória como experiências constitutivas de sua definição de conceito artístico para construir uma atmosfera dúbia entre ficção e realidade, repleta de metáforas articuladas entre elementos naturais e industriais, estabelecendo novas possibilidades de compreensão acerca dessas paisagens que se reconfiguram de forma acelerada e desordenada.

Em *Um passeio pelos monumentos de Passaic* (1967), Smithson descreve uma espécie de excursão ao lugar onde nasceu, a região de Passaic em Nova Jersey, no entorno de Nova York, devastada pelo crescimento industrial repleto de pedreiras e canteiros de obras por todo o lugar. Como um turista que narra uma monótona visita a um museu, Smithson constrói metáforas com a monumentalidade dos vestígios impregnados em uma paisagem fadada ao esquecimento, um *não-lugar*, termo cunhado por Marc Augé (1994) para descrever espaços que não comportam construção de relações, de identidade, de pertencimento e de histórias, o exato oposto de lugar. Segundo Smithson,

> Esse panorama zero parecia conter *ruínas às avessas*, isto é, todas as edificações que eventualmente ainda seriam construídas. Trata-se do oposto da ruína romântica porque as edificações não desmoronam em ruínas depois de serem construídas, mas se erguem em ruínas antes mesmo de serem construídas (Smithson, 2009, p. 165).

Nessa ação, Smithson utiliza a fotografia como um elemento determinante para a compreensão do trabalho como um todo, abarcando a complexidade produzida pela combinação multidisciplinar que lhe é peculiar. O artista carrega consigo uma câmera *point and shoot*,

com a qual registra certos recortes de uma paisagem efêmera que segue em constante modificação, atribuindo caráter escultórico a combinações entre artefatos industriais que se encontram e desencontram ao longo de uma paisagem artificial que tem suas características brutalmente modificadas em prol de uma homogeneização característica às grandes cidades contemporâneas. Ao longo do relato da ação, Smithson narra detalhes específicos, utilizando termos fotográficos para definir a paisagem: "brilho do sol de meio-dia cinematografa o lugar, transformando a ponte e o rio em uma fotografia super-exposta. Fotografar com minha Instamatic 400 era como fotografar uma fotografia" (Smithson, 2009, p. 164).

Como se tentasse negociar com a efemeridade da paisagem, Smithson captura imagens dos rastros de uma urbanização acelerada que redesenha a geografia da região, vestígios que ele classifica como monumentos, erigidos inconscientemente a partir do encontro entre resíduos do vertiginoso processo de remodelação urbanística que a "terra natal" do artista sofria – um terreno arrasado pelo fluxo lépido e impetuoso de uma urbanização compulsória, ruínas do que ainda estaria por vir. Para o artista, a fotografia tornou a natureza obsoleta (Bergson, 2006, p. 116).

A crítica de arte Rosalind Krauss considera as lógicas de monumento e da escultura inseparáveis, evidenciando isso ao afirmar que:

> Graças a esta lógica, uma escultura é uma representação comemorativa – se situa em determinado local e fala de forma simbólica sobre o significado ou uso deste local [...] As esculturas funcionam, portanto, em relação à lógica de sua representação e de seu papel como marco; daí serem normalmente figurativas e verticais e seus pedestais importantes por fazerem a mediação entre o local onde se situam e o signo que representam. (Krauss, 1984, p. 131)

Esta é, obviamente, uma definição clássica e tradicionalista sobre o assunto, que a própria autora desconstrói posteriormente no mesmo texto, apontando para dois trabalhos de Rodin do final do século XIX como prováveis precursores na desconstrução desta lógica:

> Eu diria que com esses dois projetos escultóricos cruzamos o limiar da lógica do monumento e entramos no espaço daquilo que poderia ser chamado de sua condição negativa – ausência do local fixo ou de abrigo, perda absoluta de lugar. Ou seja, entramos no modernismo porque é a produção escultórica do período modernista que vai operar em relação a essa perda de local, produzindo o monumento como uma abstração, como um marco ou base, funcionalmente sem lugar e extremamente autorreferencial. (Krauss, 1984, p. 132)

Através de seus relatos, acompanhados de uma série de fotos, Smithson busca ressignificar elementos encontrados em uma paisagem deteriorada pelo desenfreado crescimento urbano. Krauss iria definir este trabalho de Smithson como "o começo de um modo pós-modernista de considerar a localização do monumento na entropia, quer dizer, o *non-site*, o antimonumento" (Krauss apud Smithson, 2001, p. 1). Em outro momento, falando sobre a condição contemporânea da escultura, Krauss aponta para a relação inseparável entre os conceitos de escultura e monumento: "Parece que a lógica da escultura é inseparável da lógica do monumento. Graças a esta lógica, uma escultura é uma representação comemorativa – se situa em determinado local e fala de forma simbólica sobre o significado de uso deste local" (Krauss, 1984, p. 131).

Se tiradas de contexto, as fotografias produzidas por Smithson poderiam ser confundidas com imagens de um cenário pós-guerra. Elas evidenciam a violência da ação humana sobre a natureza sob a justificativa de progresso e desenvolvimento industrial. O artista se depara com um processo de apagamento da memória do lugar, assim como da sua própria memória, que se dilui em uma neblina de poeira e dejetos industriais. Esses efeitos evidenciam a dura relação que alicerça o binômio arquitetura/paisagem.

Para além do conteúdo textual e do conjunto de fotografias, outra camada importante neste trabalho é a performatividade que o artista aciona ao se colocar como primeira pessoa em uma ação aparentemente banal, ressignificando-a por sua ótica conceitual.

Smithson reconstrói a superfície do terreno massacrado de Passaic em uma dimensão poética, criando uma narrativa fabulada para tratar de questões sociais latentes em seu entorno, assumindo uma posição quase-arqueológica em relação ao território. Não se trata de uma "alterização", característica que Hal Foster atribui a certos artistas que tratam de questões etnográficas, onde a fantasia primitivista coloca o "outro" como contraponto do "eu" (Foster, 2017, p. 166). Neste caso, Smithson percorre o caminho contrário. Embora faça parte daquele contexto, o lugar onde nasceu e cresceu, ele se coloca na posição de um explorador que acessa um novo lugar, um *flâneur* atento, em uma espécie de "desalterização" sobre um enredo urbano que se desenrola ao seu redor.

Esse complexo método, composto por diversas operações articuladas entre si, influencia de forma significativa a construção de boa parte de meus trabalhos. O diálogo que procuro construir com o trabalho de Smithson se estabelece no movimento de aproximação de determinadas regiões presentes na minha memória afetiva, das quais me reaproximo, na posição de artista-pesquisador, por uma nova ótica. Me interesso em atuar curiosamente entre as muitas possibilidades de interpretação sobre essas regiões, conjugando fatos históricos, memória afetiva e narrativas fabuladas, como é o caso da instalação *Sob a Sombra do Castelo*, que apresentarei a seguir.

A cidade do Rio de Janeiro foi erigida a partir de um violento histórico de remoções e desapropriações que acontecem desde antes de sua fundação. Talvez um dos personagens mais emblemáticos deste processo seja o Morro do Castelo, segunda sede da cidade e pedra fundamental para a compreensão sobre sua configuração estrutural e social. No documentário *O desmonte do Monte*, a diretora Sinai Sganzerla apresenta um recorte histórico sobre a cidade, utilizando o Morro do Castelo como protagonista e fio condutor da narrativa, a partir de uma linha do tempo iniciada em meados do século XVI.

Após anos de batalha na disputa pelo território, em 1567 os invasores portugueses desarticularam as ambições coloniais dos também invasores franceses de firmar às margens da Baía de Guanabara a França Antártica. Além de expulsar os vizinhos europeus, as tropas capitaneadas por Estácio de Sá também dizimaram uma das tribos que habitavam a região, os tamoios, que viam os portugueses como inimigos e se tornaram aliados dos franceses na disputa territorial. Considero esse como o primeiro grande processo de desapropriação da cidade, nascida já marcada pelo sangue de seus povos originários, que morreram lutando para proteger seu direito de habitar a terra onde nasceram.

No mesmo ano de 1567, a sede da cidade foi transferida para o Morro do Descanso, que passou a se chamar Morro do Castelo de São Sebastião. Com vista privilegiada para a Baía de Guanabara, principal porta de entrada da cidade, o morro era um importante ponto estratégico na disputa territorial. Da guerra entre portugueses e franceses nascia a cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, que teve sua construção permeada pelo genocídio e ampla catequização dos povos nativos e pela intensa comercialização de negros escravizados, uma política colonizadora que impunha a pacificação através da opressão.

O filme de Sganzerla cita uma frase atribuída ao padre jesuíta Manoel da Nóbrega, um dos líderes do grupo que podemos considerar como a primeira elite social da cidade: “Essa terra é nossa empresa”. Quase meio milênio depois, nota-se que os atores mudaram, mas a lógica extrativista permanece. Na verdade, com a ascensão do neoliberalismo no mundo, isso só se agravou, elevando o conceito “cidade-empresa” a níveis globais, até chegarmos no “planejamento estratégico urbano”, um modelo de urbanismo que contempla acordos entre Estado e iniciativa privada para a exploração da cidade e que irei abordar mais adiante.

Os padres jesuítas atuaram como importantes aliados da coroa portuguesa na conquista da região, e se tornaram os maiores proprietários de terra da cidade durante seus dois primeiros séculos.

Essa expansão territorial e econômica, aliada ao controle religioso, tornou o grupo politicamente poderoso, o que passou a preocupar a coroa portuguesa que, sob o pretexto de manter a soberania imperial e proteger a colônia de um suposto plano separatista, perseguiu e expulsou os padres da região. Seus bens foram confiscados e um de seus integrantes queimado em praça pública. Os parceiros no plano colonizador passaram a ser vistos como uma ameaça à soberania da coroa portuguesa. Era o início do longo processo de falência e desmonte do Morro do Castelo.

Assim como nas comunidades expropriadas em função dos Jogos Olímpicos e Paralímpicos de 2016, o Morro do Castelo viveu um longo período de abandono por parte dos governantes. Uma estratégia não-declarada que desestabiliza os pilares comunitários de uma região, para assim dominá-la através da promessa de supostas soluções. Nos primeiros anos do século XX, o morro apresentava nítidos sinais dessas décadas de descaso; o Rio de Janeiro, então capital federal da jovem república, passava por um acelerado processo de transformação urbanística, capitaneado pelo então prefeito Francisco Pereira Passos, apelidado de "bota-abaixo". Sob a alegação de embelezar e civilizar a capital federal para receber grandes eventos, como a Exposição Nacional de 1908, o prefeito, que recebera poderes ditatoriais do governo federal, foi responsável por grandes reformas que transformaram a cidade. Uma de suas principais obras foi a construção da Avenida Central, atual Avenida Rio Branco. O Castelo se encontrava no caminho do projeto higienista (e de certa forma eugenista) de Pereira Passos, que, para realizá-lo, ordenou que parte do morro fosse colocada abaixo, fazendo jus a seu codinome e dando início ao processo de desmonte da antiga sede da cidade.

Outro filme que aborda esse período de reconfiguração do Centro do Rio é o documentário *Crônica da Demolição*, do diretor Eduardo Ades, que trata do assunto a partir de outro importante tópico nesse histórico da política do "bota-abaixo" – a demolição do Palácio Monroe, uma das construções removidas da região. O filme destaca que, ao final do mandato de Pereira Passos, a via já contava com 35 novos prédios e outros 85 em construção.

Apesar de muitos concorrentes ao título, o grande “algoz” do Castelo foi Carlos Sampaio, que, além de prefeito da cidade entre 1920 e 1922, era engenheiro e sócio da empreiteira responsável pela demolição total do morro. Dando continuidade à estratégia de precarização territorial iniciada por seus antecessores, o prefeito--empreiteiro investiu em propagandas que defendiam a demolição, alegando que ela traria modernização e higienização necessárias para a região. A desapropriação deixou milhares de pessoas desabrigadas.

Meu interesse pela região do Castelo teve início na infância. Nascido e criado no Grajaú, bairro da zona norte, eu acompanhava frequentemente minha mãe até o centro da cidade. Durante algum tempo, nosso meio de transporte até lá era um ônibus vermelho e branco, que ela chamava de “Carioca” por conta do letreiro frontal que indicava o local de sua parada final. Em certo momento, provavelmente entre o final dos anos 1980 e início dos 1990, passamos a ir em um ônibus de outra linha. Maior e mais imponente, o “Castelo” tinha bancos acolchoados e ar-condicionado, além de banheiro e cortinas (que eu sempre mantinha abertas para aprender o caminho e tentar decifrar as pichações inscritas nos muros). A ideia de ter como destino um castelo sempre alimentou meu imaginário com estórias épicas, e provavelmente as explicações que minha mãe dava mais as alimentavam do que revelavam algo. A justificativa para a mudança era relembrada a cada nova viagem – o crescente número de assaltos que aconteciam na cidade, muitos deles em linhas comuns de ônibus como o “Carioca”. Essa pequena mudança em nossa rotina aponta um fato importante para a compreensão da cidade – a segregação social e racial, que, alimentada durante séculos pelos governantes e potencializada pela ascensão do neoliberalismo, permeou sua construção, mantendo a disputa pelo território desigual e violenta.

Apesar de o desmonte morro ter acontecido há quase um século, a região permanece até hoje conhecida como Castelo. Porém, suas novas fronteiras se tornaram invisíveis e cambiantes. O único vestígio vivo é a Ladeira da Misericórdia, pequena rua estreita e

íngreme, apresentada no filme de Sganzerla como a primeira via pública da cidade, que foi preservada como uma espécie de marco, um monumento da demolição. É desse importante ponto da cidade que parto para a realização do trabalho *Sob a Sombra do Castelo*, instalação que articula diferentes técnicas e materiais para dialogar com mitos e fatos históricos referentes à região.

O trabalho foi desenvolvido durante um período de residência artística de dois meses no Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica, também no Centro da cidade e próximo à região do Castelo. Meu primeiro movimento foi visitar a Ladeira da Misericórdia, último rastro tangível da memória de um lugar que resistiu por séculos ao abandono ao qual foi submetido. A ladeira termina em um corte abrupto, uma ferida cicatrizada pela história, escondida entre avenidas e quatro gerações de edifícios que constituem o Centro que conhecemos hoje. Apenas seu trecho inicial foi mantido de pé, preservando o calçamento original de pedras, conhecido como "pé de moleque". Esse é o primeiro elemento que utilizo na estruturação do trabalho, uma pedra retirada do ponto mais alto da primeira e última via de acesso ao Morro do Castelo. A pedra é colocada sobre um mapa da região, na época em que sofreu o primeiro corte estrutural para a construção da Avenida Central, preenchendo o espaço exato que o morro ocupava no mapa antes de sofrer o desmonte.

Durante a pesquisa de campo, frequentei periodicamente o entorno da área atualmente compreendida como Castelo, levando comigo algumas cópias impressas do mapa atual da região. No decorrer desse processo, abordei algumas dezenas de pessoas nas ruas, pedindo que elas marcassem onde entendiam que era o Castelo no mapa, sem dar maiores explicações sobre os critérios da pergunta. O único método comum entre todas as respostas foi a utilização de uma caneta vermelha para a marcação, o que proporcionou um contraste visual com a impressão monocromática das cópias. Os mapas marcados foram sendo incorporados à instalação durante o processo de residência.

Fig. 1 - Detalhe da instalação *Sob a sombra do Castelo*, 2019, Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro
Fotografia: João Paulo Alvaro Racy
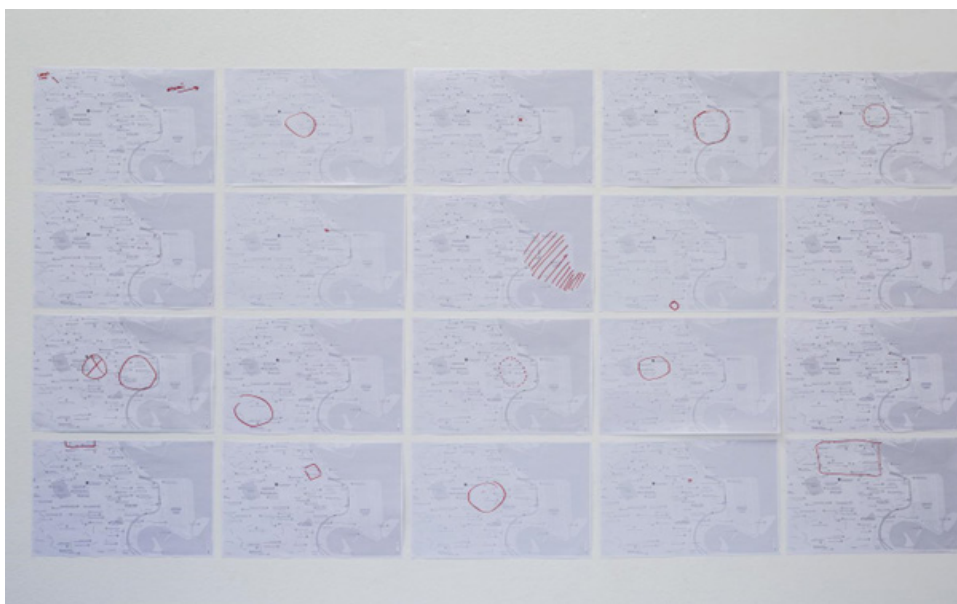
Fig. 2 - Detalhe da instalação *Sob a sombra do Castelo*, 2019, Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro
Fotografia: João Paulo Alvaro Racy

Ao frequentar diariamente a região que já foi o mais importante morro da cidade e que hoje se encontra no mesmo nível do mar, passei a me questionar sobre qual teria sido o destino daquelas muitas toneladas de um terreno tão simbólico, disputado por gerações. Entre as regiões que foram modificadas utilizando as terras do castelo, estão parte dos bairros da Urca, do Jardim Botânico, da Lagoa Rodrigo de Freitas e outras áreas baixas ao redor da Baía de Guanabara, entre elas, o terreno que abriga o Aeroporto Santos Dumont. Interessado nas possíveis relações entre o Castelo e esses lugares, ampliei os limites do meu campo de pesquisa durante a residência, incluindo esses desdobramentos geológicos do Castelo em meus deslocamentos diários. Conectadas por um solo disputado durante séculos e marcado pelo sangue e suor de gerações de habitantes, essas regiões têm em comum estarem em localizações consideradas "nobres", erigidas a partir de um terreno retirado à força de um local abandonado pelo poder público e transferindo para áreas com grande potencial de valorização – uma forma brutal de aplicar a noção de mais valia a um território. Nesse caso, para além da localização geográfica, a própria materialidade do terreno foi transformada em *commodity*.

Seguindo as pistas dessa lógica de cidade-moeda, recolhi amostras do solo de quatro regiões que têm em suas bases terras do Morro do Castelo: Urca, Jardim Botânico, Lagoa e Aeroporto Santos Dumont. Essas amostras foram acondicionadas separadamente em recipientes de vidro, identificadas através de etiquetas e agregadas ao trabalho. A ação parte do interesse em trazer uma porção do terreno removido de volta à região central da cidade e apresentá-los de forma expositiva para discutir possíveis origens da gentrificação no contexto histórico da cidade. Esse procedimento urbanístico realizado durante o governo de Carlos Sampaio possibilita a ampliação da noção sobre os limites e fronteiras dessa região conhecida até hoje como Castelo. O último elemento incorporado à instalação foi um dos responsáveis por seu título – uma fotografia que retrata a silhueta de uma construção em formato de castelo, projetada sobre um muro de pedra. Trata-se da sombra do prédio que abriga o Real Gabinete Português de Leitura, edificação com formas semelhantes às de um castelo. A composição

sombria, proporcionada pela incidência do sol sobre a face costal desse prédio histórico, durava poucos minutos e acontecia exatamente no horário em que eu costumava passar por ali para almoçar; porém, demorei mais de um mês para percebê-la.

A reunião desses elementos, produzidos separadamente, mas costurados por um fio-condutor histórico, social e político, possibilitou a construção da instalação que foi apresentada na exposição *Em Torno - Rio de Janeiro*. A mostra foi resultado desse período de 2 meses de residência no CMAHO, e aconteceu na galeria que ocupei como espaço de trabalho durante a imersão. As amostras de solo, a fotografia da "sombra do castelo", a pedra repousada sobre o mapa do início do século XX e uma prancheta com impressões do mapa atual foram distribuídas sobre uma mesa, criando uma composição formal e metódica. Na parede acima da mesa, os mapas marcados pelos passantes foram distribuídos em formato de grade, criando um mosaico de possibilidades de reinterpretação sobre os limites e fronteiras da região conhecida até hoje como Castelo.

Ao documentar rastros deixados pelo histórico de violência que determinadas políticas públicas de urbanismo imprimem sobre o tecido urbano, pretendo discutir de forma ampliada seus efeitos sobre a configuração social, política e geográfica da cidade a partir do ritmo imposto pelo encontro e desencontro entre arquitetura e paisagem. Para isso, periodicamente me proponho a frequentar determinadas regiões, durante residências artísticas ou pesquisas de campo independentes de média ou longa duração, compreendendo o corpo de cada um desses lugares como matéria-prima e campo de fabulação para o desenvolvimento de séries ou trabalhos autônomos. Essas operações não intencionam propor uma espécie de alterização em relação à comunidade local; tampouco tenho a ingênua pretensão de tratar dos assuntos como um especialista. Ao invés disso, busco com essa abordagem me alinhar à noção de *homem do mundo*, curioso e atento às pequenas transformações cotidianas, adaptado ao contexto contemporâneo de grandes cidades. Para Baudelaire, o *homem do mundo* é um "homem que compreende o mundo e as razões misteriosas e legítimas de todos os seus

costumes” (Baudelaire, 1996, p. 14). Ele é um apaixonado pela vida universal, que “entra na multidão como se isso lhe aparecesse como um reservatório de eletricidade” (Baudelaire, 1996, p.18). Entre suas principais características, está a curiosidade, que lhe conecta de forma entusiasmada com o mundo ao seu redor.

Influenciado pela forma curiosa e atenta com que este *homem do mundo* se relaciona com o espaço a seu redor, pretendo tratar de forma mais próxima e sincera determinados assuntos que me atravessam na construção da paisagem urbana da cidade, para então ampliar os pontos de contato e compreensão entre eles, as regiões nas quais se inscrevem, e minha prática artística, amparado pelo embasamento teórico e referencial histórico. Não se trata de uma abordagem etnográfica, mas de uma intenção quase-arqueológica de escavar a superfície da cidade para propor um remapeamento sensível de seu território, sugerindo novas formas de compreendê-lo e habitá-lo. Para além da formalização de trabalhos e da produção acadêmica, proponho-me a abordar as temáticas aqui apresentadas na condição de *flâneur*, que se atualiza constantemente, alimentado pelo fluxo da cidade e de seus acontecimentos.

Acompanhando ainda a formulação de Baudelaire:

> A multidão é seu universo, como o ar é o dos pássaros, como a água, o dos peixes. Sua paixão e profissão é *desposar a multidão.* Para o perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa, e contudo sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados imparciais, que a linguagem não pode definir senão toscamente. (Baudelaire, 1996, p. 20)

Muitos dos projetos de urbanização apresentados por diferentes governos ao longo da história da construção da cidade tinham entre

seus principais interesses a especulação financeira de regiões até então desvalorizadas. Entre essas operações está o projeto Porto Maravilha, que consistiu em um conjunto de intervenções, obras e serviços realizados na zona portuária da cidade com a proposta de uma dita revitalização da região. Viabilizado em um contexto de preparação da cidade para os Jogos Olímpicos e Paralímpicos de 2016, o projeto envolveu os setores de transporte, infraestrutura urbana, habitação e cultura, através de recursos públicos e privados.

A esse tipo de projeto urbano é dado o nome de *planejamento estratégico*, modelo que vem sendo exportado para diversas cidades do mundo, como afirma o urbanista Carlos B. Vainer, ao dizer que:

> Entre os modelos de planejamento urbano que concorrem para ocupar o trono deixado vazio pela derrocada do tradicional padrão tecnocrático – centralizado – autoritário está o do chamado *planejamento estratégico*. O modelo vem sendo difundido no Brasil e na América Latina pela ação combinada de diferentes agências multilaterais (BIRD, Habitat) e de consultores internacionais, sobretudo catalães, cujo agressivo marketing aciona de maneira sistemática o sucesso de Barcelona.
> (Vainer in Arantes, Vainer, Maricato, 2002, p. 75)

Fruto da política neoliberal e inspirado em conceitos oriundos do planejamento empresarial, este modelo de urbanismo fomenta a competição entre as cidades na busca por atrair investimentos e tecnologia. Assim sendo, essas cidades passam a ter como agente norteador o lucro, agindo estrategicamente como empresas e tomando decisões a partir das expectativas geradas pelo mercado. Nesse contexto, o Estado passa a agir de acordo com os interesses financeiros e dependendo das exigências das empresas envolvidas, o que acarreta em uma despolitização dessas cidades-empresas e na subordinação do poder público às exigências do mercado.

A dita revitalização desses espaços urbanos altera as dinâmicas de sua composição, trazendo consigo um efeito de migração da população que ali habitava por novos moradores que podem arcar com

os custos mais altos de bens e serviços que esses lugares passam a ter. Esse processo gentrificador não somente "expulsa" os habitantes originais desses lugares, como também os transforma em espaços homogeneizados, apagando suas características tradicionais em prol de uma padronização estética. Sob o efeito desse processo, regiões em diferentes estados ou países passam a ter a mesma aparência, perdendo boa parte de suas referências culturais.

Interessado em investigar as transformações que o projeto Porto Maravilha imprimiu sobre a zona central da cidade, passei a frequentar a região periodicamente, de forma atenta e curiosa. Essas ações tiveram início em 2015, ainda durante as obras, e seguiram até o final de 2019, período em que dei início à escrita deste texto. Durante esses quatro anos, realizei uma série de trabalhos, buscando dialogar com os acontecimentos que se desenrolavam nesse entorno. Entre esses trabalhos, destaco as videoinstalação *Vias - Rio de Janeiro*, de 2016, e o vídeo *Ex--pulsão*, de 2019.

No primeiro trabalho, me aproprio de um vídeo publicitário utilizado pela prefeitura como divulgação do então recém-inaugurado Boulevard Olímpico e isolo o exato momento da implosão do elevado da Perimetral, criando, através de edição, um *looping* desse momento, sincronizado ao áudio de uma pessoa respirando, ofegantemente. Pretendo com essa operação debater sobre a memória da cidade que agoniza sob o efeito de uma reforma higienista e segregadora. A apresentação acontece a partir de uma projeção em grandes dimensões, com o áudio reproduzido através de caixas amplificadas.

Fig. 3 - Frames do vídeo *Vias - Rio de Janeiro*, 2016
Fonte: João Paulo Alvaro Racy

Considero esse trabalho como um marco importante em minha produção. Com formação técnica em fotografia, até então eu sempre havia produzido as imagens utilizadas em meus trabalhos. Para mim, essa autonomia em relação à produção das imagens era algo, além de natural, fundamental. Mas como realizar uma imagem de um fato que aconteceu no passado? Essa foi uma questão que, subjetivamente, perpassou meus pensamentos no período em que comecei a me interessar sobre a história daquela via tão simbólica para a compreensão da construção da região central da cidade. A princípio, minha pesquisa por imagens realizadas era meramente referencial; eu queria acessar o momento da implosão que deu origem às ruínas que por muito tempo visitei e fotografei. Na época, eu me dedicava a um programa de residência artística em São Paulo, e alternava boa parte do meu tempo de trabalho entre o desenvolvimento do meu projeto sobre o centro da capital paulista e a pesquisa por imagens sobre a reconfiguração do centro da capital fluminense. Ao encontrar a imagem utilizada em *Vias - Rio de Janeiro*, me recordo de ter pensado: “Essa é a imagem que eu gostaria de ter feito”. O vídeo original foi produzido com financiamento da prefeitura e veiculado como propaganda de divulgação do então recém-inaugurado Boulevard Olímpico, parte do projeto Porto Maravilha, e o trecho que utilizei durava não mais que três segundos, de um vídeo com duração total de alguns minutos.

Assisti àquele trecho do vídeo repetidamente por dias; algo nele que atraía de forma visceral, uma atração similar à que me fez retornar à Vila Recreio II e que deu origem à série *Impropriedades*. Em um primeiro movimento, baixei o vídeo, através de um software e recortei o trecho que me interessava, ainda sem muita noção de como iria utilizá-lo. Me recordo que, inicialmente, pensei em voltar ao exato local de onde a cena foi capturada e trabalhar a partir da ausência da Perimetral, produzindo minhas próprias imagens, mas para isso eu precisaria de uma estrutura ou equipamento que me permitisse obter o mesmo ponto de vista. Depois de algum tempo convivendo diariamente com aqueles poucos segundos de implosão de uma megaestrutura com décadas de história, decidi reconstruí-la digitalmente, fazendo o movimento inverso ao do que de fato ocorreu. A partir dessa edição, criei um *looping* que serviu como base inicial para a produção do trabalho – um movimento constante e "simétrico" de destruição e reconstrução. Novamente, passei a assistir exaustivamente àquele vaivém hipnótico, atento aos pequenos detalhes que se repetiam continuamente. A essa altura, acredito que já considerava aquela imagem como produzida por mim, nesse caso, através da edição. O áudio foi o último elemento que incorporei ao trabalho – trata-se da gravação do áudio de minha respiração. Alterei o tempo da gravação e sincronizei ao tempo do vídeo. Esse foi o primeiro de uma série de trabalhos em que me aproprio de imagens, para então ressignificá-las.

Ao repetir continuamente um acontecimento traumático que a cidade sofreu, busco, em um primeiro movimento, diluir os efeitos desse trauma sobre os corpos que se propõem a acessá-lo, reprisando-o até a exaustão. Porém, essa repetição exaustiva de som e imagem, com escala e volume ampliados, pode também levar o espectador de encontro a esse ponto traumático, que Lacan define como o encontro faltoso com o real, assunto sobre o qual Hal Foster se debruça no artigo O *retorno do real*, onde analisa a presença da repetição na *pop art*, mais especificamente na obra de Andy Warhol. Foster afirma que "a repetição, antes, serve para proteger do real, compreendido como traumático. Mas essa mesma necessidade também aponta para o real, e nesse caso o real rompe o anteparo da repetição" (Foster, 2017, p. 128).

Foster analisa minuciosamente a noção de repetição, amplamente discutida por Freud e Lacan enquanto conceito, e como operação fundamental na produção de Warhol. O autor afirma que "essa é, manifestamente uma das funções da repetição, ao menos como foi entendida por Freud: repetir um acontecimento traumático (em ações, sonhos, imagens) para integrá-lo a uma economia psíquica, uma ordem simbólica " (Foster, 2017, p. 127). Repetir para amenizar a dor, para cicatrizar a ferida que foi aberta; no corpo, na cidade. Contraditoriamente, essa repetição que poderia amenizar a dor que o trauma provoca, também pode produzi-la, despertando-a ao invés de conduzi-la a um sono profundo.

Essa analogia entre corpo e cidade me interessa especialmente. Em uma camada superficial, pela vontade de pesquisar os traumas que nossos corpos provocam sobre o tecido urbano, mas também, em um mergulho mais profundo, pela necessidade de discutir sobre os traumas que a cidade provocou (e segue provocando) em meu corpo. Preciso repetir compulsivamente, por vezes para banalizar essa dor até um estado de anestesia, por outras para inflamá-la e trazê-la à tona.

A apropriação de imagens expandiu de forma significativa o desenvolvimento da minha pesquisa e a construção da minha poética ao ampliar, de uma forma libertadora, as possibilidades de ressignificação de acontecimentos determinantes para a construção da cidade. Com isso, passei a visualizar por uma nova ótica não só a configuração do território urbano, mas também a construção do meu próprio trabalho.

A partir da realização de *Vias - Rio de Janeiro*, tenho desenvolvido uma série de trabalhos que utilizam imagens apropriadas de demolições arquitetônicas, relacionando tais transformações com funções vitais do corpo humano. Outro exemplo dessa prática é o vídeo *Ex-pulsão*, de 2019, que apresenta a implosão de um prédio que sediou o Instituto Brasileiro de Geografia e Pesquisa (IBGE), localizado no bairro da Mangueira, zona norte da cidade. Assim como no trabalho anterior, utilizo o trecho do exato momento da implosão como base para criar um *looping*, nesse caso, sincronizado ao som das batidas do meu coração.

Fig. 4 - *Frames do vídeo Ex-pulsão*, 2019,
Fonte: João Paulo Alvaro Racy

O edifício em questão possuía doze andares e, desde o final da década de 1990, servia como moradia para centenas de famílias sem-teto. A implosão aconteceu no dia 13 de maio de 2018, dia que marcava os 130 anos de abolição da escravatura no Brasil. A data foi escolhida pela gestão do então prefeito Marcelo Crivella para ser usada como estratégia midiática, de caráter populista e bastante questionável. Na ocasião, Crivella comparou o edifício a uma senzala, e sua implosão à abolição da escravatura, após ele mesmo apertar o detonador que acionou os explosivos colocados no prédio. O evento, que teve ampla divulgação e cobertura midiática, nitidamente foi usado como vitrine para expor seu suposto engajamento em relação à questão da moradia popular, já que a justificativa para a implosão seria a construção de um conjunto habitacional no local.

A analogia entre a ocupação e a senzala, assim como a escolha pela data, foram, nitidamente, táticas da prefeitura para promover o mandato do então prefeito, simulando um pseudo engajamento na questão da habitação para a população de baixa renda. A ampla divulgação prévia sobre a reforma urbanística do local contou com vídeos promocionais que prometiam “trazer de volta a dignidade”

às famílias que ocupavam o prédio, mas que foram brutalmente retiradas do edifício pela própria prefeitura, semanas antes de sua implosão. Ao utilizar um momento tão brutal e traumático da história do país como campanha publicitária de sua gestão, Crivella demonstrou não só um oportunismo torpe, como falta de sensibilidade em relação à memória da população negra, que por séculos teve sua liberdade e direitos suprimidos, e que até hoje sofre com os efeitos dessa opressão.

Na realização deste trabalho, assim como na construção da minha obra como um todo, procuro não trazer esses elementos traumáticos para a superfície das imagens, que Lacan define como anteparo. Ao invés disso, busco discuti-los através das fraturas que o corpo da cidade sofre, relacionando-os de forma ambígua com os nossos corpos, para então, criar uma relação metonímica entre arquitetura, paisagem e corporeidade. A intenção é tratar desses elementos sensíveis de uma forma não apelativa, ampliando as possibilidades e os pontos de contato, ao invés de reduzi-los e induzir a uma leitura pontual. Novamente repito o exato momento da fratura, exaustivamente, como forma de neutralizar toda a carga dramática da superfície da imagem. Não é no anteparo que pretendo tratar das questões que me interessam discutir, ao contrário disso, intenciono atravessá-lo, para então propor um mergulho profundo, na tentativa de tocar o real traumático por detrás das imagens.

Agradecimentos

O presente trabalho foi realizado com apoio da Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Rio de Janeiro (FAPERJ), através da bolsa Faperj Nota 10 de Mestrado.

Referências

Arantes, O., Vainer, C. & Maricato, E. (2002). *A cidade do pensamento único: desmanchando consensos.* Vozes.

Augè, M. (1994). *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade.* Papirus.

Benjamin, W. (2007). *Passagens* (I. Aron, C. P. B. Mourão, Trad.). Editora UFMG; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.

Bergson, H. (2006) *Matéria e memória, ensaio sobre a relação do corpo com o espírito.* Martins Fontes.

Baudelaire, C. (1996). *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna* (T. Coelho, Org.). Paz e Terra.

Foster, H. (2011). *O complexo arte-arquitetura*. Cosac Naif.

Foster, H. (2017). *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX* (C. Euvaldo, Trad.). Ubu Editora.

Krauss, R. (2008). A escultura no campo ampliado. *Arte & Ensaios*, *17*(17), 128-137. https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/52118/28402 .

Maricato, E. (1996). *Metrópole na periferia do capitalismo.* Hucitec.

Guimarães Rosa, J. (1977). *Primeiras estórias*. Livraria José Olympio Editora.

Smithson, R. (2009). Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey. *Arte & Ensaios, 19*(19), 162-167. https://doi.org/10.60001/ae.n19.p162%20-%20167 .